da La scultura raccontata da Rudolf Wittkower

di *Rudolf Wittkower*

VISIT…

Edizione di riferimento:
La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento, trad. it. di Renato Pedio, Einaudi, Torino 1985 e 1993
Titolo originale *Sculpture. Processes and principles*, Penguin Books Ltd, London
© 1977 Margot Wittkower

Indice

V. Michelangelo 4

VI. Michelangelo, Cellini, Vasari 22

VII. Giambologna, Cellini 38

Capitolo quinto

Michelangelo

Leonardo da Vinci chiariva i suoi pensieri sulla carta. Dobbiamo a questa mania quella che è probabilmente la piú voluminosa e piú preziosa collezione di annotazioni che un grande genio abbia mai trasmesso alla posterità. Leonardo ritornava spesso su un problema che lo aveva colpito, e faceva sempre nuovi tentativi di affidare alla scrittura il significato preciso di ciò con cui era alle prese. Anche se molte fra le sue note vennero stese spontaneamente, di getto, in fondo alla sua mente egli mirava sempre ad una forma pubblicabile. Egli progettava di scrivere trattati su qualsiasi cosa fosse sotto la luce del sole; di fatto, intendeva coprire l'intera enciclopedia della conoscenza che lui stesso stava immensamente dilatando senza posa. Alcuni fra i suoi trattati raggiunsero una forma finale, o vennero piú tardi organizzati in modo da raggiungerla, come i trattati sulla pittura, sull'architettura, sull'anatomia, sul volo degli uccelli e sulla natura dell'acqua; sappiamo che progettava libri sulla scienza meccanica e le sue applicazioni pratiche, sui pesi, sull'anatomia del cavallo e cosí via.

Quanto è oggi generalmente noto come *Trattato della Pittura*, è di fatto una compilazione di estratti, risalente al 1550 circa (vale a dire, a trent'anni dopo la morte di Leonardo) ripresi da vari manoscritti leonardeschi. Tale compilazione è contenuta nel *Vaticanus Codex Urbinas Latinus 1270*, manoscritto dal quale dipendono

tutte le successive edizioni a stampa del *Trattato della Pittura*.

La prima parte di questo manoscritto contiene il *Paragone* che confronta la pittura con la poesia, la musica e la scultura. Molte tra le note di Leonardo sulla scultura, giunte fino a noi, sono contenute in questo capitolo, ma questo materiale è piuttosto inadeguato. Penso che ci si debba, giustificatamente, domandare se egli mai progettasse un trattato speciale sulla scultura. Per quanto mi è dato di vedere, gli studiosi di Leonardo non hanno affrontato questo punto. A me sembra intrinsecamente improbabile che egli abbia progettato trattati sulla pittura e sull'architettura e non, come l'Alberti, anche un trattato sulla scultura. Inoltre, alcune fra le sue note presentano con certezza il sapore di un trattato *in fieri*. Per di piú, il Cellini riferisce che intorno al 1540 (vale a dire circa vent'anni dopo la morte di Leonardo) egli comperò un libro copiato da *Scultura, Pittura e Architettura* di Leonardo, e che piú tardi egli prestò il libro a Sebastiano Serlio, il quale se ne serví per il proprio trattato di architettura. Il manoscritto posseduto dal Cellini non è stato ancora rintracciato, e nulla ci viene detto circa la quantità di materiale riguardante la scultura che esso potrebbe aver contenuto.

Già precedentemente ho citato il passo in cui Leonardo proponeva la teoria secondo la quale lo scultore deve prendere in considerazione soltanto la veduta frontale e quella opposta; se esse sono correttamente proporzionate, s'integreranno l'una con l'altra e forniranno una figura soddisfacente a tutto tondo. Era questa la risposta di Leonardo all'opinione dello scultore, secondo la quale una figura aveva un infinito numero di vedute, e lo scultore avrebbe dovuto disegnarle tutte. C'è un altro passo fra le note di Leonardo in cui egli esprime quest'idea in notevole dettaglio: lo scultore – egli dice – completando la sua opera deve disegnare molti scorci

per ciascuna figura da ogni lato, cosí che la figura si presenti bene da ogni punto di vista. Quest'idea viene ampliata, e durante la trattazione di essa Leonardo spiega che lo scultore deve guardare da sopra e da sotto, piegandosi in basso e salendo in alto, allo scopo di stimare se tutte le forme siano esatte, e conclude asserendo che il modo consueto ed opportuno di portare a compimento le sue opere, per lo scultore, è di procedere ad uno studio accurato di tutti i contorni delle forme del corpo, da tutti i lati. Il punto di vista dello scultore, qui tanto chiaramente espresso da Leonardo, non può essere stato altro che il pensiero penetrante di Leonardo stesso, su problemi che nessun altro in quell'epoca aveva preso in seria considerazione. L'esigenza di girare attorno alla figura, di guardarla da ogni lato ed angolo, da sopra e da sotto, ecc. in modo da fissare contorni soddisfacenti, quest'esigenza era logicamente incontestabile, ma il tempo per il suo adempimento non era ancora venuto: esso venne due generazioni piú tardi, in condizioni considerevolmente mutate, come avremo occasione di scoprire.

Una volta di piú Leonardo fissa il suo capovolgimento logico con grande determinazione: per fare una figura a tutto tondo, egli dice, basta che lo scultore ne esegua due vedute, una di fronte ed una da dietro. Non vi è alcun bisogno di riprendere tante vedute quanti ne sono gli aspetti, che poi sono, di fatto, in numero infinito. Che fosse questa, in realtà, l'opinione da lui nutrita quando si volse dalla teoria alla pratica, siamo in grado di confermarlo con l'evidenza dei suoi studi di monumenti equestri, che egli sempre rappresentava di profilo (le due vedute di profilo di un monumento equestre possono considerarsi come gli aspetti frontale e posteriore).

Prima di abbandonare Leonardo, vorrei sottolineare che le sue note contengono altre osservazioni rivoluzio-

narie, specialmente circa l'influsso della luce sull'effetto delle opere di scultura. Egli osservava, ad esempio, che se la luce le colpisce dal basso esse assumono un aspetto assolutamente distorto. Per noi, nell'età della fotografia, questa non è una rivelazione. Fotografie di pezzi di scultura mal illuminati possono distorcerli in misura tale da renderli spesso quasi irriconoscibili. Fu soltanto durante il XVII secolo che le osservazioni di Leonardo recarono frutto. Fu allora che gli scultori, e particolarmente il Bernini, riconobbero pienamente l'importanza della luce guidata sulle opere, e cercarono di assicurarsi che i loro lavori sarebbero stati visti nelle condizioni di luce per le quali erano stati creati.

Vi sono altre osservazioni di Leonardo che non vennero riprese fino al XVII secolo. Alludo, ad esempio, al profondo riconoscimento del fatto che, senza il contributo d'ombre piú o meno profonde e di luci piú o meno brillanti da parte della natura, l'opera apparirebbe tutta di un tono, come una superficie piana. Egli si rese pure conto del fatto che la scultura esposta ad una luce interna concentrata dall'alto fa un effetto infinitamente maggiore di quando venga esposta alla luce diffusa all'aperto, o ad una luce della medesima intensità su tutti i lati.

Mentre Leonardo meditava cosí sui principî che governano l'attività dello scultore, Michelangelo – di ventitre anni piú giovane – creava i suoi capolavori giovanili. I due uomini si conoscevano, probabilmente piuttosto bene, poiché nel 1503 avevano operato fianco a fianco nella camera del Gran Consiglio del Palazzo della Signoria (Palazzo Vecchio) a Firenze: Leonardo sul cartone per la *Battaglia di Anghiari* e Michelangelo su quello per la *Battaglia di Cascina*. Erano geni di carattere tanto diverso che nessuno ha mai dubitato che si detestassero a vicenda. Può esserci qualche verità circa il loro celebre incontro presso la chiesa di Santa Trinità a Firenze, riferito da uno scrittore attendibile dell'inizio

del XVI secolo. Alcuni amici discutevano un passo di Dante, ed invitarono Leonardo, che passava, ad esprimere un'opinione. In quel momento sopravveniva Michelangelo, e Leonardo consigliò di rivolgersi a lui per l'interpretazione cercata (Michelangelo aveva la reputazione di essere un conoscitore di Dante). Michelangelo si sarebbe sentito irriso e, respingendo l'invito, avrebbe gridato a Leonardo che era un modellatore di cavalli, incapace di gettare una statua in bronzo, e che era stato costretto con vergogna ad abbandonare l'impresa.

Sia vera o meno questa storta, il contrasto profondo fra di loro appare ovvio a chiunque abbia familiarità con le rispettive figure, i loro pensieri e le loro opere. Leonardo, scettico distaccato, cortese ma distante, rifuggiva da ogni tipo di attaccamento; Michelangelo era sempre profondamente impegnato, ma di modi aspri e ipersensibili, irritabile e senza compromessi: come disse Giulio II a Sebastiano del Piombo: «È terribile, come puoi vedere, e non si può avere a che fare con lui». Michelangelo era immerso nel pensiero neoplatonico: il che si scorge nei suoi rapporti con la gente, nella sua poesia e nella sua opera. L'umile neoplatonismo di Michelangelo sembra innestarsi ad una consapevolezza costante dell'abisso che separa spirito e materia. Ecco come egli ha espresso, in uno dei suoi sonetti piú noti, la relazione tra l'immagine – il *concetto*, come egli dice – e il blocco di marmo, nella mente dell'artista:

> Non ha l'ottimo artista alcun concetto
> c'un marmo solo in sé non circoscriva
> col suo superchio, e solo a quello arriva
> la man che ubbidisce all'intelletto.

All'idea del contenimento potenziale della figura entro il blocco di marmo, della quale avevano parlato l'Alberti e Leonardo, è qui fornita una nuova e piú pun-

gente dimensione. Leonardo non aveva che disprezzo per le oziose speculazioni dei membri della neoplatonica Accademia fiorentina. Egli concepiva l'universo immerso in un processo costante di distruzione e di rinnovamento. I problemi dell'anima individuale hanno secondo lui interesse soltanto nella misura in cui l'individuo partecipa della sequenza cosmica di morte e resurrezione.

Chiaramente, l'approccio alla propria opera da parte di Michelangelo non può venire scisso dalle sue convinzioni filosofiche, e dovremo tenerlo presente quando ci troveremo, come ci capiterà, coinvolti in sottigliezze tecniche. Michelangelo fu estremamente precoce. Entro circa otto anni (da quando ne aveva sedici o diciassette fino a venticinque) eseguí una dozzina circa di opere e di incarichi di scultura, alcuni dei quali di dimensione considerevole, come il *Bacco* a grandezza naturale al Bargello, e la *Pietà* in San Pietro (che è firmata, e che venne iniziata nel 1498: aveva allora ventitré anni). Poco dopo la svolta del secolo (tra il 1501 e il 150 scolpí il «Gigante», la statua colossale del *David*, alta circa cinque metri, partendo dal blocco malamente abbozzato che era giaciuto presso l'Opera del Duomo per quasi quarant'anni. Esiste al Louvre a Parigi un foglio di disegni di Michelangelo, con un grande schizzo a penna e inchiostro del braccio destro del gigantesco *David* marmoreo, e un piccolo schizzo di un'altra figura di David che doveva essere realizzata in bronzo nel 1502. Con la sua inconfondibile mano, Michelangelo annotava qualche idea sul foglio, una delle quali suona «Davicte chol la fromba | e io chollarcho | Michelagniolo» vale a dire «Davide con la sua frombola | ed io con il mio arco | Michelangelo». La prima parte della scritta è chiara, ma la seconda («io chollarcho») ha determinato una mezza dozzina di interpretazioni, una piú improbabile dell'altra. Si è ritenuto, ad esempio, che l'arco sia un'arma

figurativamente diretta contro Leonardo. Ritengo che il vecchio indovinello sia stato recentemente risolto una volta per tutte da Charles Seymour della Yale University. Egli suggerisce che l'arco possa riferirsi al trapano a mano dello scultore. Si ricorderà il trapano con manico ad archetto (detto poi in Italia anche «violino») che veniva impiegato dai Greci e che non era stato mai dimenticato; era certamente in uso nella Firenze del XV secolo. Secondo il Seymour, il significato dell'iscrizione sarebbe qualcosa del genere: «Davide, nella sua lotta contro Golia, ha per arma una frombola. Io, Michelangelo, ho il mio trapano da scultore nella mia lotta contro un altro gigante». Da qui, il Seymour si spinge ad interpretazioni piú intricate e sottili, nelle quali non occorre seguirlo. La prova circa l'esattezza del significato primario del Seymour (io, Michelangelo, ho un trapano di scultore nella mia lotta contro un altro gigante) non è stata fornita dallo stesso Seymour. Michelangelo usò un trapano nello scolpire il suo colossale *David*? La risposta è un energico «sí». I fori del trapano sono facilmente riconoscibili, particolarmente nei capelli. Anche le pupille circolari degli occhi sono fori di trapano. Di piú non può dirsi a causa della superficie rifinita del corpo, sul quale pochi sono i segni visibili di strumenti, e non vorrei indulgere in speculazioni. Ma l'«io con il mio arco» e la scoperta di molta opera di trapano nella capigliatura del *David* ci portano al problema dell'opera di trapano nelle sculture michelangiolesche. La ricerca viene subito premiata. Michelangelo lasciò fori di trapano in vista, senza la minima vergogna, nel *Bacco*, finito, al Bargello, che va datato prima del *David*, intorno al 1498. Tali fori compaiono soprattutto nella figura del satiro che morde i grappoli e nella pelle di pantera al suolo.

Per un certo tempo Michelangelo deve aver operato insieme sul Bacco e sulla Pietà di San Pietro, che non

venne peraltro terminata fino alla fine del 1500. È l'opera di Michelangelo piú accuratamente rifinita. Deve aver speso un tempo sterminato a passarvi sopra abrasivi, finché la figura del Cristo non assunse un aspetto di politura quasi lucente, smaltato. Non si troveranno fori di trapano sulla superficie di questo gruppo, ma studiando un dettaglio della testa di Cristo non potrà sfuggire che i capelli sono stati lavorati ampiamente a trapano. Piú tardi, Michelangelo non eseguí piú capelli come questi. Fa eccezione la barba del Mosè che non può essere stata realizzata senza un considerevole impiego del trapano. (Il *Mosè* data fra il 1513 e il 1516. Si considerino, per contrasto, due dettagli di figure non finite: la testa di uno dei «Prigioni» per la tomba di Giulio II che data fra il 1519 e il 1525, e una parte della *Vergine col Bambino* nella Cappella Medicea, che data a dopo il 1525. In questi casi i capelli sono grezzi, e saldamente attaccati al cranio. Non vi sarebbe stato spazio per l'opera di trapano.

Osservando attentamente, mi sono persuaso che dopo il completamento del *David* Michelangelo non ha quasi piú usato il trapano; vale a dire, durante l'ampio intervallo di sessant'anni, tra il 1504 e il 1564, anno della sua morte. Impiegò il trapano nelle sue prime opere, fino all'età di trent'anni. Lo accettò in un primo tempo perché era uno strumento a quanto sembra assai diffuso nella Firenze del XV secolo.

Una prova di quest'affermazione è contenuta in un pezzo dovuto al fiorentino Mino da Fiesole, maestro classicheggiante assai attivo ed interessante, che operò pure a Napoli ed a Roma. Il suo *Giudizio Universale* faceva parte del monumento, smembrato, di papa Paolo II, risalente al 1475 circa, anno della nascita di Michelangelo. I resti di questo monumento si trovano oggi nelle Grotte Vaticane. Nel dettaglio non finito vediamo anime di dannati che soffrono all'inferno. Un demonio

che trascina con sé una nuova vittima è rappresentato mentre attizza le fiamme. La maggior parte delle forme entro la bocca dell'inferno – fiamme, teste e braccia – sono sottolineate da lunghi canali di fori di trapano, l'uno accanto all'altro. Il disegno era stato probabilmente tracciato sulla superficie del marmo, e poi un aiuto di studio aveva trapanato lungo i contorni, che era il modo piú sicuro per garantire la fedeltà al disegno nell'esecuzione. Per inciso, alcuni archeologi sostengono che tale metodo era stato già impiegato in Grecia. Il passo successivo sarebbe consistito nel tagliare e rimuovere il marmo che separava un foro da quello vicino. Gli abrasivi avrebbero rifinito il lavoro, come lo vediamo infatti rifinito sul bordo inferiore del rilievo. Se l'intera bocca dell'inferno fosse stata rifinita come le fiamme che lambiscono il bordo inferiore, sarebbe stato del tutto impossibile riconoscere come tale rilievo fosse stato eseguito. Sulla scorta della conoscenza del rilievo non finito di Mino, che è di inestimabile valore nel contesto di tali studi, andrebbe affrontato l'esame di altre sculture del Quattrocento. Si farà necessariamente una doppia scoperta. Una ricerca accurata conduce all'inatteso ritrovamento di fori di trapano tuttora visibili in molte opere finite, come lo splendido Monumento Marsuppini di Desiderio da Settignano in Santa Croce a Firenze, che data alla seconda metà degli anni cinquanta del Quattrocento. Inoltre, si è spesso colpiti dal profilo disegnato delle figure contro lo sfondo nei rilievi e, sia ciò esatto o meno, non si può evitar di associare questo tipo d'impressione visiva al procedimento che abbiamo or ora studiato in atto.

In molti casi consimili il trapano veniva impiegato come scorciatoia per risultati garantiti e attendibili. Ovviamente, Michelangelo deve aver disapprovato tali metodi fin dall'inizio della sua carriera, e nel corso del tempo sembra abbia scartato quasi interamente l'impie-

go di tale strumento corruttore. È un fatto curioso che la maggior parte delle prime opere michelangiolesche, finché egli impiegò il trapano, siano finite; essendone eccezione memorabile l'assai precoce *Battaglia dei Centauri*, del 1491-92, che venne fatta senza l'uso del trapano e anticipa la tecnica successiva di Michelangelo: di conseguenza egli ritenne piú tardi che fosse la migliore tra le sue prime opere. Gran parte dei lavori successivi, eseguiti senza trapano, restarono non finiti. Non intendo rendere il trapano, o piuttosto l'omissione del trapano, responsabile della cosa. Ma la rinuncia al trapano è un'indicazione delle esigenze crescenti che Michelangelo si poneva per quanto riguarda la capacità tecnica, la solidità e la perfezione: egli aveva bisogno d'una tecnica che fosse la piú appropriata a dar vita al repertorio di immagini che divisava. È ovvio che una tecnica piú semplice avrebbe comportato un minore spreco di tempo ed avrebbe consentito il completamento di un numero maggiore di opere.

Ho citato il fatto che Michelangelo fu l'artista che fece un uso piú elaborato dello scalpello dentato, o gradina, di qualsiasi altro prima o dopo di lui. Dal 1505 in poi si ha gran copia di materiale che ci consente di seguire assai da vicino il suo modo di procedere. Comincerò col cosiddetto *Tondo Pitti* della Vergine col Bambino e san Giovanni sullo sfondo, al Bargello a Firenze. Gli studiosi di Michelangelo datano quest'opera tra il 1504 e il 1508, e si possono portare buone ragioni per preferire sia la prima che la seconda data. Sullo sfondo del rilievo troviamo striature piú o meno parallele (ma irregolari) fatte di punta, che è stata qui maneggiata obliquamente (vale a dire, come si ricorderà, col cosiddetto colpo dello scalpellino). Le figure stesse sono state lasciate in fasi diverse di completamento. Ma, da una certa distanza, il rilievo può apparire in gran parte, o interamente, finito. Ciò corrisponde all'impressione che si ha

di fronte al marmo, e sono certo che moltissimi visitatori non hanno mai notato che esso è stato lasciato senza rifinitura. Esaminandolo piú da vicino, tuttavia, si nota che sono stati impiegati tre tipi diversi di gradina. Le piú comuni tracce di scalpello dentato compaiono sul braccio della Vergine, su diverse zone della sua veste e sul blocco sul quale ella siede. Il Bambino Gesú e il piccolo san Giovanni mostrano le tracce di uno scalpello dentato piú fine. Qui può vedersi, per cosí dire, lo strumento in azione. L'intero volto è percorso da leggere striature parallele prodotte dai denti. Caratteristicamente, Michelangelo cesellava le forme, le definiva, le modellava con una rete straordinaria di linee scolpite.

Egli operava con la gradina come se lavorasse a penna e inchiostro sulla carta. Anche nei suoi disegni rivelava la vita pulsante del corpo umano, la vita nei tendini e nella pelle, andando attorno alle forme con le linee parallele ravvicinate del suo tratteggio, o con un tratteggio incrociato. Ed impiegava il medesimo metodo col pennello nella pittura, come dimostrerebbe uno studio dei dettagli della volta della Cappella Sistina. Questo principio d'interpretare le forme per mezzo di un modellato sempre nuovo di linee chiarificatrici – metodo che fa appello ad un'intelligenza razionale – piuttosto che col metodo pittorico ma irrazionale di lavorare con la luce e l'ombra (ad esclusione di linee chiaramente definibili) è eminentemente toscano. E Michelangelo era del tutto posseduto dalla mentalità ricercatrice, dedita al ragionamento stringente, che siamo giunti ad associare allo spirito fiorentino sin dai tempi di Dante. Quanto sto cercando qui di fare può costituire un tentativo, magari senza speranza, di costruire specifiche radici toscane per la tecnica scultorea di Michelangelo.

Per ritornare al volto di san Giovanni: in una fase successiva Michelangelo avrebbe ripetuto il medesimo processo di modellato che ci vediamo dinanzi, ma avreb-

be impiegato una gradina ancora piú sottile, finché non fosse stato convinto di aver raggiunto la pelle vera e propria. Di fatto, la fase successiva è rappresentata dalla testa della Vergine realizzata con una gradina assai fine. Le striature prodotte da questo strumento sono troppo sottili per esser viste a distanza. In ogni caso, il volto della Vergine era pronto ad essere trattato con abrasivi, che avrebbero fatto scomparire ogni traccia dello scalpello.

A prima vista, può sembrare che il procedimento di Michelangelo abbia molto in comune con quello dello scultore greco arcaico di cui abbiamo studiato la statua non finita. In ambedue i casi l'opera viene liberata dal blocco di marmo pazientemente, strato dopo strato. Mentre però l'opera raggiunge un intenso processo di ininterrotta creazione in ambedue i casi, le differenze hanno vitale importanza. La punta era lo strumento legittimo della stilizzazione arcaica. Michelangelo, d'altra parte, non avrebbe mai potuto realizzare le sue concezioni, espressive della vita, nemmeno con la piú fine opera di punta. Invece la gradina gli consentiva di definire e ridefinire la forma naturale, di realizzare le modulazioni piú sottili dei corpi, dei muscoli, della pelle e dei tratti del volto. Ma c'è di piú. In un certo senso, il procedimento di Michelangelo era diametralmente opposto a quello dello scultore arcaico.

Lo si può dimostrare studiando la sua figura non finita di *San Matteo*, all'Accademia a Firenze. Questa figura, alta circa due metri e dieci, appartiene al periodo del *Tondo Pitti*. Venne iniziata nel 1506, unica tra le dodici statue degli Apostoli che avrebbero dovuto decorare le guglie del Duomo di Firenze. Chi non conosca il metodo di lavoro di Michelangelo potrà facilmente ritenere che questa figura dovesse essere un altorilievo. Di fatto, come ho già notato, avrebbe dovuto invece costituire una statua libera e pienamente tridimensionale. È

immediatamente ovvio che Michelangelo non lavorò «intorno» alla figura. Attaccò il blocco da un solo lato. Cominciando da quello che considerava il fronte del blocco di marmo, sbucciò per cosí dire la figura dalla prigione della pietra. In basso, il fronte originale del blocco è stato lasciato com'era, e il braccio destro è posto lungo la superficie piú esterna della faccia laterale del blocco stesso.

L'elemento davvero straordinario di questa figura non finita è sicuramente il fatto che le parti piú avanzate del corpo – il ginocchio e la coscia della gamba sinistra – sono quasi finite, mentre piú le forme si allontanano dal fronte del blocco, piú sommario è lo stato dell'esecuzione. Si può vedere ovunque come Michelangelo in un primo tempo battesse con la mazza da sbozzo la superficie del blocco. In qualche zona si trovano i segni di una punta alquanto pesante che sembra egli abbia usato per giungere rapidamente in profondità. Ma poco dubbio può esservi sul fatto che in altre zone egli diede di piglio alle sue gradine, lasciando da parte il martello. È facile scoprire l'opera di scalpello dentato, sia forte che fine, che va sopra ed intorno alle forme in tutte le direzioni. In nessun punto si hanno fori di trapano.

Per comprendere il procedimento di Michelangelo, dovrò richiamare la ben nota analogia del Vasari. S'immagini che una figura giaccia tranquillamente, in posizione orizzontale, entro una vasca piena d'acqua. Se si solleva pian piano la figura dall'acqua, emergeranno lentamente prima le parti piú sporgenti, poi si vedrà la figura quasi fosse un rilievo, ed infine essa comparirà in tutta la sua tridimensionalità a tutto tondo. Ciò offre un'idea assai chiara di quanto vorrei definire il metodo di lavoro «tipo rilievo» di Michelangelo. Il suo procedimento implica che l'opera avrà una veduta principale: ed è la veduta (per impiegare di nuovo l'analogia vasariana) che si scorgerà emergere dall'acqua.

Come lo scultore greco di duemila anni prima, Michelangelo disegnava la sua figura sulla faccia del blocco, ma poi (in contrasto con lo scultore arcaico) controllava il suo disegno spingendolo, passo passo, nella profondità della pietra, sempre dalla posizione frontale ideale. Il Vasari, alla cui idea ritornerò, rispecchia in misura considerevole le opinioni del suo adorato maestro Michelangelo, che era di trentasei anni piú anziano di lui. Sicuramente egli rispecchia i pensieri di Michelangelo quando scrive:

> Poiché quelli che hanno fretta a lavorare, e che bucano il sasso da principio e levano la pietra dinanzi e di dietro risolutamente, non hanno poi luogo dove ritirarsi, bisognandoli; e di qui nascono molti errori che sono nelle statue: che per la voglia c'ha l'artefice del vedere le figure tonde fuori del sasso a un tratto, spesso se gli scopre un errore che non può rimediarvi se non vi si mettono pezzi commessi... il quale rattoppamento è da ciabattini e non da uomini eccellenti o maestri rari, ed è cosa vilissima e brutta e di grandissimo biasimo.

Ma, nelle sue opere successive, occasionalmente applicò talvolta anche il suo metodo del rilievo ad una o ad ambedue le facce laterali del blocco. Due dei cosiddetti *Prigioni* non finiti per la tomba di Giulio II (secondo alcuni datano al 1513 e al 1516, e secondo altri tra il 1519 e il 1520, o ancor piú tardi) potranno servire da esempi. In ambedue i casi, due pareti esterne del blocco sono ancora visibili, e resta da fare gran parte del lavoro. Alcuni studiosi suppongono che lo sbozzamento di tali figure venisse fatto dagli aiuti. Ciò può ben darsi, ma essi operavano sotto una supervisione strettissima, ed avevano imparato la tecnica di Michelangelo.

La gamba sinistra del Prigione di solito chiamato

Atlante è stata scolpita dal fronte del blocco, e la gamba destra compare sulla superficie della faccia laterale del blocco. Tale faccia presenta una veduta perfettamente coordinata. Si noterà che la testa appena sbozzata ed il braccio sinistro sono quasi allo stesso livello della superficie del blocco. Osservatori ignari del metodo di lavoro di Michelangelo ritennero che egli immaginasse che il Prigione si mordesse il braccio; il che, ovviamente, è pura assurdità. La veduta laterale mostrerebbe assai chiaramente l'ampio brano di marmo non lavorato nella zona del capo.

È evidente che l'intera profondità del blocco era rimasta intatta perché Michelangelo intendeva spingere la testa assai piú in fondo. Non si può dire quanto spesso egli l'avrebbe rimodellata, penetrando ogni volta entro uno strato piú profondo, col suo lavoro modellatore a gradina. Questo metodo di operare in profondità, e di modellare costantemente, garantiva una coordinazione completa fra tutte le parti del corpo: non dovremo mai dimenticare quanto siano complesse le pose delle figure di Michelangelo, e quanto sarebbe stato facile per un artista meno attento e meticoloso rovinare tutto con un singolo colpo sbagliato.

Il cosiddetto *Prigione che si ridesta* mostra il corpo esteso in chiara veduta frontale, con la gamba destra che incrocia la sinistra, quest'ultima ancora in parte sepolta nella massa del blocco. La testa è ritratta all'indietro e volta di lato, e non può venir vista dallo spettatore che consideri la veduta principale. Il capo si rivela in veduta laterale, il che avrebbe offerto una bella inquadratura ausiliaria.

Vorrei ora illustrare il medesimo problema con un gruppo che si avvicinava al completamento, il cosiddetto *Genio della Vittoria* oggi esposto in Palazzo Vecchio a Firenze, ma anch'esso originariamente progettato per la tomba di Giulio II, benché in una fase piú

tarda rispetto ai Prigioni. Il gruppo venne probabilmente scolpito all'inizio degli anni trenta del Cinquecento. Presenta due vedute parimenti valide. Possiamo notare di passaggio che il movimento ed il contro-movimento del giovane corpo del *Genio della Vittoria* producono torsioni contrapposte di una specie che ha procurato a questo tipo di figura, fra i suoi contemporanei, il nome di «figura serpentinata»: gli autori del tempo la paragonavano a fiamme guizzanti. Penso che il *Genio della Vittoria* di Michelangelo abbia avuto un influsso incalcolabile sulla scultura della metà dello scorcio del XVI secolo.

Lo studio dei dettagli rivela l'applicazione della mazza o della punta nella barba del vinto, e le striature di uno scalpello dentato alquanto grosso sul volto. Il volto ed i capelli del vincitore sono piuttosto avanzati. Qui si può scorgere facilmente l'opera di una gradina fine. Sulle guance l'incrocio dello strumento ha prodotto un numero infinito di piccoli rilievi, sconcertante per chi non conosca il procedimento tecnico di Michelangelo.

Desidero concludere questa descrizione del metodo di lavoro di Michelangelo trattando brevemente del suo ultimo tour de force, la *Pietà Rondanini*, cosí detta dal palazzo romano nel quale il gruppo fu ospitato per quasi quattrocento anni; esso è ora nel Castello Sforzesco di Milano. Verso la metà degli anni cinquanta del Cinquecento Michelangelo aveva lavorato ad una *Pietà* maggiore del vero, che rimase nel suo studio in stato assai avanzato, ma non del tutto finita. Poi, poco prima della sua morte, non fu soddisfatto di questo gruppo e decise di trasformarlo in misura considerevole. Il risultato del mutamento e l'attuale *Pietà Rondanini*. È ben remota la bellezza classica della *Pietà* di San Pietro, ben remota la potenza titanica dei *Prigioni* e la sicurezza espres-

sa nel *Genio della Vittoria*. Qui sembrano fondersi due corpi, eterei, privi di sostanza. Quando concepí questo gruppo, la fine di Michelangelo si avvicinava, ed egli lo sapeva. Pure, una settimana prima della sua morte, nel suo ottantanovesimo anno, lo si vide ancora lavorare al gruppo.

Gli studiosi hanno tentato, con successo, di ricostruire la *Pietà* precedente, prima della trasformazione. Alcuni disegni ad Oxford, e soprattutto lo stato della *Pietà* attuale, consentono conclusioni precise. Le gambe finite del Cristo appartengono alla versione precedente; la stessa cosa vale per il braccio destro distaccato, che apparteneva ad un dorso piú sostanziale e palpabile. Per di piú, un dettaglio della parte superiore del gruppo mostra che l'attuale volto della Vergine è stato scavato nella parte inferiore di una testa piú grande, che guardava verso l'alto anziché verso il basso. Sono tuttora riconoscibili, della versione precedente, il coronamento della testa, l'occhio sinistro e la sella del naso. Il dettaglio mostra pure come Michelangelo abbia ridotto l'ingombro fisico della versione precedente con potenti colpi lunghi dati con una punta pesante; mostra pure l'opera dello scalpello dentato nei volti sia del Cristo che della prima e della seconda Vergine. Michelangelo ha trasformato quella precedente *Pietà* senza l'aiuto di nessuno. Gli amici che lo vedevano al lavoro nei suoi ultimi anni si meravigliavano della sua forza fisica. Inoltre, egli certamente ponderò questa trasformazione, e la condusse a termine, senza alcun materiale di supporto. Trasferí una visione intima direttamente nella pietra. È cosa miracolosa che egli portasse in sé un'immagine precisa, che valutasse correttamente le potenzialità dell'antica *Pietà* e che attaccasse direttamente a lavorare con punta e scalpello dentato. Nessun altro ha mai raggiunto una simile padronanza del lavoro in pietra. Non vi è da meravigliarsi che molto tempo prima della sua

morte Michelangelo si fosse guadagnato l'epiteto di «divino» e che egli abbia esercitato sugli altri scultori, sull'intera professione degli artisti e persino sull'intera sua epoca, l'influsso piú profondo.

Capitolo sesto

Michelangelo, Cellini, Vasari

Quando nel 1547 Benedetto Varchi, distinto storico e letterato fiorentino che conosceva tutti ed aveva le mani in pasta in tutto ciò che andava di moda, cercò di riproporre l'antico *Paragone* (il problema, cioè, dei meriti relativi della pittura e della scultura), invitando i piú eminenti artisti fiorentini ad inviargli dichiarazioni scritte, trovò vittime volonterose nel Cellini, nel Bronzino, in Francesco da Sangallo ed altri. La risposta di Michelangelo fu cortese quantunque breve; egli non nascose del tutto il suo fastidio per questo tipo di gioco intellettuale da salotto, che faceva perdere tempo. Tali dispute, egli scriveva, prendono piú tempo che eseguire le figure. Tuttavia, avanzò un'affermazione che ha un interesse particolare, sebbene io dubiti che venga considerata una grande rivelazione. Michelangelo intendeva per scultura quanto è fatto «per forza di levare»: quanto invece è fatto aggiungendo («per via di porre», e cioè il modellato) rassomiglia alla pittura. Abbiamo familiarità con questo concetto. Si potrà rammentare che l'Alberti aveva compiuto una consimile differenziazione tra scolpire e modellare, e c'è anche un detto di Leonardo, secondo il quale «lo scultore sempre leva di una materia medesima», ma nessuno aveva espresso la differenza tra scultura e modellato con l'intenzionalità tersa di Michelangelo. Se un uomo del suo prestigio conia una simile sentenza epigrammatica su una materia d'impor-

tanza vitale per gli scultori, essa non viene facilmente dimenticata. Invero, la frase di Michelangelo ha colorato il modo di pensare la scultura fino al nostro secolo.

Si potrebbe essere inclini a pensare che Michelangelo scartasse l'occupazione, pittorica, del modellatore, in quanto indegna di uno scultore serio. Ma nulla potrebbe essere piú lontano dalla verità. Il fatto è che, senza intenzione e quasi paradossalmente, egli fece progredire il modellato ed aprí la strada a una rivoluzione che si verificò addirittura prima della sua morte.

Sarebbe del tutto errato ritenere che egli cadesse preda di una frenetica, irriflessiva furia creativa. Quantunque fosse l'artista piú dedito, piú ossessionato che potesse immaginarsi, nel suo lavoro non vi fu mai una sola mossa non premeditata. Di norma preparava le sue sculture con cura meticolosa. Chiariva il suo pensiero con schizzi a penna e a inchiostro e disegni a gessetti neri e rossi, e da qui procedeva con piccoli modelli in cera o argilla. Tali modelli erano un supporto di controllo. Avevano, di norma, una duplice funzione: in primo luogo, contribuivano a chiarire o fermare le sue idee; in secondo luogo, potevano essere usati per consultazione mentre era in corso il lavoro sul marmo.

Non fu Michelangelo a inventare questo metodo. Si potrà rammentare che esso ebbe origine nel xv secolo, e che esistono alcuni modelli preparatori dello scorcio di tale secolo, come quello del Verrocchio al Victoria and Albert Museum per il monumento Forteguerri a Pistoia, risalente al 1475. Due punti sono degni di attenzione: in primo luogo, in confronto con il piccolo numero di modelli quattrocenteschi giunti fino a noi, il numero dei modelli originali di Michelangelo, quantunque non alto, è notevole. Inoltre, i modelli di Michelangelo appaiono diversi da quelli, piú rifiniti, del Quattrocento. Sono veri e propri schizzi in cera o argilla. Introdussero nella storia della scultura moderna una nuova categoria, quel-

la dell'annotazione rapida, intuitiva di un'idea in forma tridimensionale. Tuttavia, gli studiosi non sono d'accordo circa l'autenticità di molti modelli di Michelangelo.

Il Vasari riferisce (e non vi è motivo di non credergli) che Michelangelo fece un modello in cera in preparazione del suo gigantesco *David*. La maggior parte degli studiosi ha voluto riconoscere tale modello in una statuetta nella Casa Buonarroti a Firenze, modellata in argilla seccata al sole e coperta da un leggero strato di cera scura. Ma questa figura, eseguita in modo piuttosto meticoloso, ha relativamente poco in comune col *David*, ed io sono d'accordo con opinioni recenti che suggeriscono sia opera del seguace di Michelangelo Vincenzo Danti. Piú problematico è il torso di un modello in cera, pur esso nella Casa Buonarroti, probabilmente da mettere in relazione con uno dei *Prigioni* per la tomba di Giulio II. Vi sono studiosi che dubitano anche dell'autenticità di questo ispirato modello. Non posso essere d'accordo con loro. Alcuni hanno pure messo in questione l'autenticità del piccolo modello in cera rossa al Victoria and Albert Museum. Si tratta certamente di uno studio preparatorio originale per il cosiddetto *Prigione giovane*. La corrispondenza tra il modello ed il marmo è estremamente stretta, e sembra probabile sia questo il modello impiegato da un assistente di studio, per aiutare Michelangelo a sbozzare la figura.

Un modello in argilla alla Casa Buonarroti, due volte piú grande di quello al Victoria and Albert Museum, è un altro pezzo universalmente accettato. Di solito è stato considerato un modello per un gigantesco *Ercole e Caco*, da collocare di fronte a Palazzo Vecchio, ed infine eseguito da Baccio Bandinelli. Ma il professor Johannes Wilde ha proposto (con la soddisfazione, ritengo, della maggior parte degli studiosi) che questi due uomini, allacciati in lotta mortale, fossero intesi come con-

troparte del gruppo del *Genio della Vittoria*, da porre in nicchie corrispondenti sulla tomba di Giulio II. Una ricostruzione recente del terzo inferiore del progetto riveduto di Michelangelo per la tomba, del 1532, dà un'idea di quanto Michelangelo avesse progettato.

L'ultimo modello originale in argilla che desidero mostrare rappresenta un esile corpo femminile in una posa non dissimile da quella del *Genio della Vittoria*. Lo stile, la tecnica e persino la dimensione corrispondono perfettamente al vicino modello dei due uomini in lotta nella Casa Buonarroti. Con la testa, questo splendido pezzo avrebbe misurato circa centimetri, come il modello dei due combattenti. Ambedue sono schizzi in argilla cotta al sole, e ancora rivelano le impronte digitali di Michelangelo. Ma il modello femminile non può essere appartenuto al progetto per la tomba di Giulio II. Esso è stato associato – credo con ragione – ad una lettera che Michelangelo scrisse il ottobre 1533, nella quale diceva che, la notte seguente, avrebbe completato due piccoli modelli che stava facendo per il Tribolo. Tali modelli dovevano servire per le statue del Cielo e della Terra, che il Tribolo doveva eseguire per le nicchie su ambedue i lati di Giuliano de' Medici nella Cappella Medicea.

Nella Cappella Medicea possiamo sostare, per l'osservazione successiva. Tra il 1524 e il 1526 Michelangelo fece dei modelli in argilla, grandi come le statue da eseguire, per otto figure della cappella, tra le quali quattro dèi fluviali che dovevano posare sul pavimento e su ciascun lato dei sarcofaghi. Uno dei modelli degli dèi fluviali è sopravvissuto come frammento (la sua attuale lunghezza è di circa un metro e ottanta) e lo si può oggi vedere all'Accademia a Firenze. Costituisce piuttosto una sorpresa. Non abbiamo alcuna notizia di modelli grandi fatti per altre opere di Michelangelo: e ci si deve chiedere perché Michelangelo ne avesse bisogno in questo caso. Da tutto ciò che abbiamo appreso circa la sua

tecnica, possiamo asserire in modo estremamente deciso che qualsiasi trasferimento meccanico dal modello al marmo era fuori questione. Quantunque si possieda un'ampia messe di notizie sulla Cappella Medicea, non esiste alcun documento che ci possa illuminare sul motivo che indusse Michelangelo a discostarsi dalla sua consueta tecnica di preparazione. Cosí, non ci resta che indovinare. È probabile che Michelangelo impiegasse questo metodo per dare un aiuto ai suoi assistenti, impegnati nello sbozzamento delle figure. Inoltre, può darsi che egli volesse manifestare, una volta per tutte, i suoi intenti definitivi. Il progetto per la decorazione della cappella maturò lentamente dal 1520 in poi, e quantunque raggiungesse un certo stadio definitivo tra il 1524 e il 1526, ancora nel 1531 molte delle figure non erano state eseguite. Infine, la cappella rimase incompiuta.

Ma il problema dei modelli grandi non può arrestarsi qui. Devo presentare due amici di Michelangelo, il Vasari ed il Cellini, a lui ambedue immensamente attaccati, ed ambedue parimenti avidi di apprendere tutto ciò che potessero sulle sue opere e sul suo procedimento di lavoro.

Il primo, il Vasari, ben noto per le sue *Vite* degli artisti, celebrato e venerato come vero e proprio padre della storia dell'arte, pittore capace, grande impresario e uomo di brillante intelligenza; l'altro, il Cellini, probabilmente il piú dotato scultore, fonditore in bronzo ed orefice tra la generazione di Michelangelo e quella del Giambologna, grande furfante e uomo tuttofare, conosciuto per la sua autobiografia colorita e controversa. Il Vasari premise alle sue *Vite* ampi capitoli che esponevano considerazioni generali sull'architettura, la scultura e la pittura; la sua introduzione venne pubblicata per la prima volta nell'edizione del 1550 delle *Vite*, e venne ampliata nella seconda edizione del 1568. Nello stesso anno 1568, il Cellini pubblicò due trattati tecnici di

estrema competenza, uno sul lavoro di oreficeria ed uno sulla scultura (i *Trattati dell'oreficeria e della scultura*). Ambedue le opere, del Vasari e del Cellini, sono oggi una sorta di spartiacque tra metodi antichi e metodi nuovi. Ambedue gli autori hanno udito Michelangelo pronunciare affermazioni perentorie, e ne hanno raccomandato i procedimenti. Vediamo che cosa ci dicono.

Secondo il Vasari, «sogliono gli scultori, quando vogliono lavorare una figura di marmo, fare per quella un modello, che cosí si chiama, cioè uno esempio: che è una figura di grandezza di mezzo braccio o meno o piú, secondo che gli torna comodo, o di terra o di cera o di stucco». Egli poi spiega che la cera può applicarsi su un'armatura di legno o di filo di ferro. L'armatura è ancor oggi pratica comune (in ogni caso, tra gli scultori tradizionalisti); ma il Vasari spiega che un modello in cera può anche costruirsi poco a poco, senza armatura. Per dare la massima finitura al modello, si impiegano le dita. Fase successiva: «Finiti questi piccioli modelli o figure di cera o di terra, si ordina di fare un altro modello che abbia ad essere grande quanto quella stessa figura che si cerca di fare in marmo». Il Vasari integra tutte le sue notizie con numerosissimi consigli puramente tecnici. Ad esempio, ci dice che: «perché il modello di terra grande si abbia a reggere in sé, e la terra non abbia a fendersi, bisogna pigliare della cimatura o borra che si chiami, o pelo, e nella terra mescolare quella; la quale la rende in se tegnente e non la lascia fendere». In tutti i casi giunti fino a noi (che sono pochi), troviamo questi materiali o altri simili aggiunti all'argilla.

Il Vasari fornisce poi consigli dettagliati su come andrebbe compiuto il trasferimento al blocco di marmo del modello scala al vero. Il suo metodo non è troppo diverso da quello descritto dall'Alberti oltre cento anni prima, ma egli insiste sul fatto che l'artista, trasferendo le misure dal modello al marmo, deve iniziare dalle parti

piú sporgenti e, passo passo, entrare nel vivo del blocco, esattamente come faceva Michelangelo.

Infine, trattando degli strumenti dello scultore, sottolinea l'importanza della gradina, o scalpello dentato: ferro «col quale, – egli dice, – [gli scultori] vanno per tutto con gentilezza gradinando la figura... e la tratteggiano di maniera per la virtú delle tacche o denti predetti che la pietra mostra grazia mirabile». È, questa, una bella descrizione del procedimento di Michelangelo con lo scalpello dentato.

Il testo di Cellini contiene una conferma dell'esposizione del Vasari, ma essendo egli stesso scultore, descrive con maggiore competenza ed è pure piú esplicito nei riguardi di Michelangelo. Un buon maestro, egli ci dice, se intende eseguir bene una figura di marmo, deve fare un modellino alto almeno due palmi, il che è appunto, all'incirca, la misura dei modelli in argilla di Michelangelo. Ci parla poi del modello scala al vero e raccomanda un metodo di trasferimento piuttosto semplice, fondato su punti, e ancora fondamentalmente in debito con l'Alberti. Poi, abbiamo un elemento d'informazione estremamente interessante. Cellini scrive che «molti valentuomini [artisti] resoluti corrono al marmo con fierezza di ferri, prevalendosi del modellino piccolo». Inoltre, egli ci dice, tra i migliori scultori moderni «questo si è visto per il nostro Donatello, che fu grandissimo».

Ciò equivale ad avere la conferma di quanto ci avevano suggerito l'osservazione e l'analisi: i modelli scala al vero erano tuttora sconosciuti nel Quattrocento. Il Cellini prosegue: «Michelagnolo... à fatto di tutti e dua e' modi [cioè, ha intagliato le statue sia in base al modello piccolo che a quello grande]... sempre da poi si è messo con grandissima ubbidienzia a fare i modelli grandi quanto gli danno a uscire del marmo a punto: e questo l'abbiamo visto con gli occhi nostri nella sagrestia di San Lorenzo»: cioè, Michelangelo ha adottato il meto-

do del modello scala al vero. Quanto il Cellini chiama la sacrestia di San Lorenzo è, ovviamente, quanto noi oggi chiamiamo Cappella Medicea. Cosí, egli aveva visto l'impressionante schieramento di grandi modelli nella Cappella e ne aveva tratto la conclusione ovvia, ma fallace, che Michelangelo si fosse definitivamente convertito a questo metodo. Come abbiamo veduto, la situazione della Cappella Medicea era eccezionale, e non si ha alcun indizio che Michelangelo ripetesse mai il medesimo procedimento. Ma, a causa di voci come quella del Cellini, ad esso venne conferita la sanzione del nome supremo, del «maraviglioso Michelagnolo», come il Cellini lo chiamava.

Un'altra notizia del Cellini ha per noi un immenso valore. «Da poi – egli dice – che uno si sia satisfatto nel sopradetto modello, si debbe pigliare il carbone e disegnare la veduta principale della sua statua di sorte che la sia ben disegnata; perché chi non si risolvessi bene al disegno, talvolta si potria trovare ingannato da' ferri». E prosegue: «Il miglior modo che si sia mai visto è quello che à usato il gran Michelagnolo: il qual modo si è, di poi che uno a disegnato la veduta principale, si debbe per quella banda cominciare a scoprire con la virtú de' ferri come se uno volessi fare una figura di mezzo rilievo, e cosí a poco a poco si viene scoprendo».

Infine, il Cellini ci spiega come Michelangelo impiegasse i suoi scalpelli, e fa notare (se interpreto esattamente un passo linguisticamente difficile) che egli produceva una sorta di tratteggio incrociato, quasi stesse facendo un disegno. Gli scultori privi della disciplina e della pazienza di Michelangelo, che cercano di operare rapidamente, e attaccano il blocco di marmo da vari punti, finiscono col compiere spropositi irreparabili.

La scena è ormai pronta per scoprire come l'eredità di Michelangelo venisse amministrata. Ma prima di allontanarci dal grande maestro, sento il bisogno di toc-

care tre problemi. Primo problema: esiste qualcosa come una tecnica michelangiolesca *avant la lettre*? Esistono pezzi pre-michelangioleschi che rivelano la stessa tecnica? Sono persuaso che la risposta è negativa. Ma esiste almeno un grande marmo del Quattrocento che sembrerebbe costituire un'eccezione, il cosiddetto *Davide Martelli*, a grandezza naturale, nella National Gallery of Art a Washington. La statua ha un pedigree venerabile (che la riconduce alla Casa Martelli di Firenze, nel xv secolo), e una parimenti venerabile attribuzione a Donatello (che risale al Vasari). Recentemente alcuni storici dell'arte hanno supposto che il Vasari, scrivendo oltre cento anni dopo i fatti, abbia commesso un errore. Pertanto la figura è stata ora attribuita ad Antonio Rossellino ed infine a Bernardo Rossellino. Non posso dilungarmi adesso in questa disputa dotta. Ciò che mi induce a mostrare quest'opera è la sua condizione di non-finito. Nelle teste di Davide e di Golia, nelle mani e nelle gambe di Davide e altrove, sono chiaramente visibili i segni dello strumento, ed essi presentano la caratteristica opera a gradina che associamo a Michelangelo. Qual è la spiegazione? Io concordo con alcuni critici, secondo i quali la statua era stata originariamente rifinita, ma, per motivi che non conosciamo, si ritennero necessari ritocchi. A mio avviso, ciò è palesato dal fatto che i segni della gradina sono sempre su strati piú profondi della superficie delle parti finite. Ciò, ovviamente, dimostra (almeno per me) che una revisione generale successiva è stata intrapresa e interrotta. Esistono zone, ad esempio sul braccio, ove è evidentissimo che lo scalpello dentato ha attaccato alcune zone che erano già state rifinite. Vorrei pertanto asserire che questa statua, dell'inizio del Quattrocento, è stata rielaborata da un maestro successivo a Michelangelo, poniamo verso la metà del Cinquecento. A me sembra che qui stia il vero problema di storia dell'arte posto da quest'importante lavoro.

Consentitemi di aggiungere che, malgrado un attento studio dei pezzi non finiti del Quattrocento e dell'inizio del Cinquecento, per quell'epoca non ho mai incontrato nulla di simile. Accostiamo al *Davide Martelli* altri pezzi, tutti nella National Gallery of Art di Washington: il busto non finito di Desiderio da Settignano, la cosiddetta *Marietta Strozzi* che data all'inizio degli anni sessanta del Quattrocento, rivela nelle parti non finite – le braccia ed i capelli – tracce del martello da sbozzo e della punta, ma non della gradina. Oppure, si prenda la *Madonna col Bambino, santi e donatori*, rilievo del 1520 circa dell'eccellente scultore veneziano Pirgotele. Il lato sinistro del rilievo non è del tutto finito. Le larghe e lunghe tracce sul volto del donatore sono facilmente riconoscibili, e cosí pure i colpi dello scalpello piano.

Persino il piccolo rilievo, un tempo famoso, rappresentante *Apollo e Marsia*, derivante da un antico cammeo, – famoso perché, fino a poco tempo fa, veniva unanimemente accettato come opera giovanile di Michelangelo, – di Michelangelo non presenta né la tecnica né lo spirito. I dettagli dell'Apollo, non finito, indicano che lo scultore fece uso, ampio e abbastanza stolido, del trapano. Ci tornano alla mente i segni dei contorni, a lavoro di trapano, nel *Giudizio Universale* di Mino da Fiesole, già studiato. Questo rilievo mi conduce al problema successivo: e precisamente, il contributo dato da assistenti o allievi all'opera autentica di Michelangelo.

Mio primo esempio è il busto di *Bruto*, ora al Bargello. Nel gennaio del 1537 Lorenzino de' Medici aveva ucciso il suo odiato cugino, il duca Alessandro de' Medici. L'impresa venne condotta come reiterazione deliberata dell'antico prototipo del tirannicidio: Lorenzino si considerava come un nuovo Bruto e gli esuli repubblicani ritennero che l'atto di Lorenzino, di liberare Firenze dal dispotismo, potesse ricondursi all'assassinio di

Giulio Cesare. Fu l'amico di Michelangelo, Donato Giannotti, esule fiorentino, che convinse Michelangelo a scolpire un busto di Bruto per il cardinal Ridolfi, uno dei capi dell'opposizione contro i Medici.

Il busto non era inteso come ritratto, ma si può forse dire che in esso sia riconoscibile un simbolo splendido delle virtú repubblicane, malgrado il fatto che non venisse mai terminato. I capelli rimasero ad una fase precoce di preparazione; erano stati lavorati con una punta pesante, maneggiata apparentemente ad angolo retto, ed una piccola zona non lavorata sopra la tempia mostra ancora la superficie originaria del blocco. Il volto è mirabilmente modellato dal tratteggio incrociato effettuato con una gradina sottile. Si può riconoscere uno scalpello dentato un po' piú greve nelle zone del mento, dell'orecchio e della nuca. Ancor piú sotto la nuca, questo scolpire chiaro, determinato, che solca il marmo, cede chiaramente il posto ad una superficie piatta prodotta dai colpi caratteristici dello scalpello piano. La gola sotto il mento sembra un poco confusa. Qui s'incontrano due tipi di lavoro, e i colpi di scalpello piano in parte si sovrappongono ai segni della gradina. Tutta la parte inferiore del busto, vale a dire il corpo col drappeggio, è stata lavorata con lo scalpello piano.

Sappiamo che Tiberio Calcagni, assistente di Michelangelo, pose mano a questo busto. E separare le due mani non è difficile. Tutto il lavoro a scalpello piano, dal collo in giú, costituisce il contributo del Calcagni. Egli non osò maneggiare lo scalpello dentato e mettersi in competizione col maestro. Probabilmente resistette alla tentazione, temendo di rovinare il marmo. Per fortuna aveva sufficiente rispetto ed ammirazione per il meraviglioso trattamento di superficie di Michelangelo, da lasciarlo veramente intatto. In nessun altro luogo abbiamo la possibilità di confrontare tanto da vicino la tecnica magistrale di Michelangelo, che garantiva la vita

interiore piú intensa e una superficie calda e vigorosa, con lo sforzo piatto e maldestro di un seguace.

Forse il mio secondo esempio, la *Pietà* nel Duomo di Firenze, è altrettanto rivelatore del *Bruto*. Michelangelo iniziò questo ampio gruppo, che è alto quasi due metri e novanta, all'età di circa settantacinque anni. L'abbandonò non finito qualche anno dopo, verso il 1555, quando si scoprí che il marmo era di cattiva qualità. In un impeto di rabbia anzi lo mutilò, e sembra che in quest'occasione la figura del Cristo perdesse la gamba ed il braccio sinistri; il braccio venne salvato e rimesso a posto. Fu ancora il fedele Calcagni a restaurare il gruppo e a dargli una finitura superficiale. Se ne può scoprire la mano in varie zone dell'opera: nella mano di Niccodemo, nel collo e nei capelli del Cristo ed altrove, ma la goffa rielaborazione di Maria Maddalena costituisce il suo contributo principale, e piuttosto infelice. Il volto privo di vita e la qualità dell'abito, quasi di cuoio, contrastano nel modo piú energico con la partecipazione commovente che si esprime nei volti della Vergine e, soprattutto, di Niccodemo, nonché con la calda superficie, che sembra quasi respirare.

Originariamente, Michelangelo aveva inteso che questa *Pietà* decorasse la sua propria tomba. Secondo il Vasari (ed egli era in grado di saperlo) la testa di Niccodemo costituiva un autoritratto: va da sé, idealizzato. I contributi dei collaboratori di Michelangelo sembrano costituire le cartine di tornasole con le quali sperimentare la qualità consumata dell'opera del genio.

Ultimo problema che vorrei brevemente sfiorare è quanto gli Italiani chiamano il «non finito» di Michelangelo, il carattere di incompiutezza delle sue opere. La letteratura sulle motivazioni del suo «non finito» è cresciuta enormemente negli ultimi trent'anni, e contiene numerose idee contrastanti, che passano dal verosimile al probabile all'insensato. L'autore dell'ultima opera in

due volumi su *Michelangelo scultore*, Martin Weinberger, nega del tutto l'esistenza del problema. Asserisce che Michelangelo avrebbe amato finire le sue opere, se i committenti (per solito i pontefici) non l'avessero costretto a passare da un immenso incarico all'altro, e che in alcuni casi, come la *Pietà* fiorentina, circostanze tecniche impedirono il completamento. Le lettere di Michelangelo sono piene di lamentele su interferenze disturbatrici. Tra i molti altri passi, mi sia consentito citarne uno da una lettera da lui scritta il 24 ottobre 1525. Di umore alquanto amaro, scrive: «... chon questo, che e' no mi sia facti e' dispecti che io veggo farmi, perché possan moltto in me e no m'ànno lasciato far chosa che io voglia già piú messi [mesi] sono: che no si può lavorare cho le mani una chosa e chor cieverllo [cervello] una altra, e masimo di marmo». Leggendo questo passo, si può supporre che la posizione del Weinberger sia giusta, ma a mio parere è forse un tantino troppo di buon senso.

Mentre è vero che opere come il *San Matteo* del 1506 o i *Prigioni* per la Tomba di Giulio II rimasero non finite a causa della revoca o dell'alterazione dei progetti sottoposti al controllo di Michelangelo, ne esiste un certo numero di altre – per esempio il *Tondo Pitti* al Bargello, il *Bruto*, la *Pietà* che precedette la *Pietà Rondanini* – che non ricadono nella medesima categoria. Dobbiamo affrontare il fatto che prima con Leonardo (che non finí mai nulla) e poi con Michelangelo, il «non finito» entra in una fase inedita. Possiamo essere assolutamente certi che le opere medievali, se non sono terminate, cosí rimasero per motivazioni esterne. Ma quando giungiamo a Leonardo ed a Michelangelo, il completamento può essere stato impedito sia da cause interne che esterne.

Per quanto ci è dato di vedere, mai era esistita tensione tra concezione ed esecuzione di un'opera. Ma ormai il dubbio circa la validità di un'arte terrena, l'au-

tocritica, l'insoddisfazione per la realizzazione imperfetta dell'immagine interiore, l'abisso tra mente e materia e – nel caso di Michelangelo – tra la purezza dell'idea platonica e la viltà del suo concretarsi materiale, impedivano a questi maestri di completare le loro opere. Circa il tipo di pensiero che spesso turbava Michelangelo e lo portava quasi alla disperazione, desidero darvi un esempio. In una lettera dell'ottobre 1542, indirizzata all'amico Luigi del Riccio, scriveva: «la pictura e la scultura, la fatica e la fede m'an rovinato e va tuttavia di male in peggio. Meglio m'era ne' primi anni che io mi fussi messo a fare zolfanegli, ch'i' non sarei in tanta passione!» Il «non finito», nato dalla nuova autocoscienza ed autoanalisi di uomo rinascimentale, non va mescolato col «non finito» impressionistico qual è praticato nell'Ottocento da Rodin e da altri. Cercherò piú tardi di definire la mentalità profondamente diversa che sta dietro il «non finito» da un lato di Michelangelo, dall'altro di Rodin.

Possiamo ora tornare al problema di come venisse amministrata l'eredità di Michelangelo. C'erano alcuni allievi e seguaci, tra i quali anzitutto Vincenzo Danti, il Tribolo e Pierino da Vinci, che in alcune loro opere ripresero la tecnica a gradina di Michelangelo. Ma questo fu un episodio subordinato nella storia della scultura, e non è necessario soffermarvisi. Per scorgere in chiara prospettiva gli eventi nella seconda metà del Cinquecento, mi sembra meglio tornare anzitutto all'inchiesta di Benedetto Varchi del 1547, cui ho fatto riferimento precedentemente. Dopo Michelangelo, il piú importante fra i corrispondenti del Varchi era il Cellini. Secondo quanto egli scriveva, vent'anni prima del suo *Trattato*, la massima arte, tra quelle fondate sul disegno, è la scultura. È sette volte piú grande della pittura, perché una statua deve avere otto vedute, che dovrebbero essere tutte di pari qualità. Il che, egli spie-

ga proseguendo, è tanto difficile, che uno scultore che non si dedichi a sufficienza alla sua arte si accontenterà di una o di due vedute. A questo tipo di scultore manca la pazienza per procedere accuratamente partendo dalla veduta principale; egli affronterà subito anche le sei vedute meno importanti, e in questo modo guasterà l'armonia della statua. Invece, l'eccellente Michelangelo (continua il Cellini) osservava accuratamente ciò che la pietra esigeva (applicando, egli intende, il suo metodo simile a quello del rilievo), e in questo modo dava un contributo alla grandezza dell'arte della scultura.

L'implicazione di questo passo è di grande interesse: il Cellini ovviamente dà per scontato che il procedimento di Michelangelo conduceva non soltanto ad una veduta principale, ma, inoltre, a numerose altre vedute piú coordinate, otto in tutto, secondo la sua teoria. Un altro corrispondente del Varchi, il pittore Bronzino, manteneva ancora l'antica posizione, che potremo rammentare da Leonardo, che maggiori sono gli sforzi fisici che una certa arte comporta, piú essa è meccanica. Sotto questo aspetto la scultura è inferiore alla pittura. D'altro lato, la scultura dà maggior piacere della pittura, perché una figura può vedersi da tutti i lati. Pertanto, la pluri-faccialità (per impiegare un termine che ho introdotto nella mia prima conferenza) è anch'essa, per il Bronzino, della massima importanza.

Nel suo trattato, lo scultore Francesco da Sangallo ha esaminato ampiamente i medesimi problemi. Egli spiega che il pittore che abbia dipinto un nudo ne rappresenta un'unica veduta soltanto, e non dovrà mai pensare alle vedute laterali e posteriori. Tutti sanno che un nudo quasi mai presenta buone vedute da ogni punto di vista. Il pittore, semplicemente, sceglie la veduta migliore e piú piacevole, e non deve preoccuparsi degli aspetti laterali e posteriore. Invece, lo scultore deve prendere in considerazione numerosi punti di vista. Ne segue

logicamente che la scultura è un'arte piú difficile della pittura. Inoltre, il materiale dello scultore presenta un problema: egli deve fornire il marmo, e gli strumenti con cui lavorare. Tale asserzione è seguita da una frase estremamente rivelatrice: se si parla di scultura, dice il Sangallo, si deve parlare del marmo, e non del bronzo o di qualsiasi altro materiale, poiché tutti i materiali sono inferiori al marmo. Ma senza posa, nella sua lunga esposizione, egli ritorna al tema che, mentre il pittore deve preoccuparsi di un'unica veduta, lo scultore deve apprestarne molte.

Quest'insistenza, costantemente ripetuta, su molte, o addirittura infinite vedute, è qualcosa di interamente nuovo nella storia della scultura. Fino a questo momento, il numero delle vedute (fossero una, due o quattro) era in gran parte determinato dal modo in cui lo scultore maneggiava e lavorava il blocco di marmo, fosse lo scultore greco arcaico, fosse il maestro di Chartres o fosse Michelangelo. Ora, però, si pone un problema intellettuale, si avanza un'esigenza teorica, si richiedono soluzioni. La storia della scultura è giunta ad uno dei suoi bivi.

Dovremo ora domandarci come venisse affrontato questo problema intellettuale, che cosa gli scultori ne abbiano fatto. È facile predire che al modello, allo schizzo plastico – introdotto da Michelangelo – verrà conferita sempre maggiore importanza, e che pertanto lo scultore dovrà cedere il passo al modellatore, che opera aggiungendo – «per via di porre», come suona la frase di Michelangelo.

Capitolo settimo

Giambologna, Cellini

Il Cellini, il Bronzino e Francesco da Sangallo insistevano tutti sulla pluri-faccialità (per valersi di questo termine brutto ma espressivo) di un'opera di scultura. Il Cellini proferiva l'asserzione apparentemente astrusa, secondo cui la scultura è sette volte piú grande della pittura, perché una figura dipinta non può presentare che una sola veduta, mentre una statua deve averne otto. Egli non si dà la pena di spiegare perché una statua dovrebbe avere otto vedute. Ma, se la si considera da vicino, la sua asserzione consente un'unica spiegazione: secondo lui una statua deve presentare quattro vedute valide sugli assi principali, ed altre quattro sugli assi diagonali.

Ventun anni dopo che il Cellini aveva scritto la sua lettera, nel momento in cui, nel 1568, pubblicava il *Trattato di Scultura*, era ancora intensamente impegnato sul medesimo problema. I passi piú interessanti non si trovano nel *Trattato* stesso, ma in una sorta di epilogo intitolato *Sopra l'Arte del Disegno*. Qui egli argomenta che Michelangelo era stato il massimo tra i molti grandi pittori, perché era sempre stato il massimo grande scultore. A sostegno di questo *non sequitur* egli spiega che il rilievo è il vero genitore della scultura e che la pittura è una delle figlie della scultura stessa. Infatti, egli continua, la pittura non può presentare che una delle otto vedute principali di cui la scultura ha bisogno.

Procede poi cosí (riassumo leggermente il testo, senza alterarne il significato):

> … volendo fare un ignudo di scultura… e' piglia un valentuomo terra o cera, e comincia a imporre una sua graziata figura; dico graziata perché, cominciando alle vedute dinanzi, prima che ei si risolva, molte volte alza, abbassa, tira innanzi e indietro, svolge e dirizza tutti e' membri della sua detta figura. E da poi che quella prima veduta dinanzi ei se n'è satisfatto, quando ei volge poi la sua figura per canto (che è una delle quattro vedute principali) il piú delle volte si vede tornar l'opera con molto minor grazia, di modo che gli è sforzato a guastar di quella bella veduta che ei si era resoluto, per accordarla con questa nuova veduta: e cosí tutte e quattro, ogni volta che ei le volge, gli danno queste dette difficultà. Le quali non tanto otto vedute, le sono piú di quaranta, perché un dito solo che un volge la sua figura, un muscolo si mostra troppo o poco, talché si vede le maggior varietà che immaginar si possa al mondo; di modo che gli è di necessità di levar di quella bella grazia di quella prima veduta per accordarsi con l'altre prestandole allo intorno: la qual cosa è tanta e tale che mai si vidde figura nissuna che facessi bene per tutti e' versi.

Il Cellini corrobora la sua argomentazione dicendo di aver spesso veduto Michelangelo dipingere una figura a grandezza naturale nel corso di una giornata (il che significava esagerare un tantino la verità, poiché il Cellini non può aver veduto Michelangelo nell'atto di operare agli affreschi nella Cappella Sistina). Quando si tratti di una figura in marmo – egli prosegue – le difficoltà presentate sia dalle molteplici vedute che dal materiale rendono impossibile eseguire una figura consimile in meno di sei mesi. Il Cellini espresse le sue opinioni anche in un'altra occasione. Dopo la morte di Michelangelo, l'appena fondata Accademia d'arte fiorentina ritenne di

dovere al suo grande membro fondatore un'appropriata cerimonia commemorativa. Fu deciso di erigere un enorme catafalco nella chiesa di San Lorenzo da decorare con gran numero di figure allegoriche. La preparazione era affidata alle mani di un comitato con pieni poteri, cui il Cellini apparteneva. Il lavoro di questo comitato procedeva tra battibecchi costanti, ma fu soltanto quando si propose di porre l'allegoria della Pittura, anziché l'allegoria della Scultura, sul lato destro (cioè quello preferibile) del catafalco, che si ebbe una seria rottura. Il Cellini, per tale motivo, si dimise. Si sentí spinto ad esporre il proprio punto di vista in un memorandum che venne stampato nel 1564. Una volta di piú, egli si pose a dimostrare la superiorità della scultura sulla pittura.

Qui fornisce un preciso riassunto della teoria che ho citato. La pittura offre un'unica veduta; anche lo scultore inizia con una sola veduta; poi, fa ruotare mano a mano il pezzo. Questa rotazione mette a nudo i problemi, poiché la prima veduta può apparire tanto diversa rispetto ad una nuova, quanto il bello è diverso dal brutto. Perciò lo scultore deve sottoporsi all'enorme fatica di approntare un centinaio o piú di vedute per sforzarsi di determinare vedute unificate da ogni lato.

Tutto considerato, sono affermazioni straordinarie, e nulla di simile era stato mai udito in precedenza nella storia della scultura. È vero che Leonardo aveva chiaramente riconosciuto il problema della pluri-faccialità, ma era giunto a conclusioni interamente diverse da quelle del Cellini. Si rammenterà il suo verdetto: non è vero che lo scultore «non può fare una figura, che non ne faccia infinite per gl'infiniti termini che hanno le quantità continue… gl'infiniti termini di tal figura si riducono in due mezze figure», ecc.

Invece, per il Cellini la pluri-faccialità è divenuta un problema assolutamente centrale. Nondimeno, se lo si approfondisce si scoprono alcune incoerenze nelle pre-

tese rivali della prima veduta – la veduta frontale – rispetto alle quattro, otto, quaranta e cento vedute. Quando egli tratta dell'esecuzione in marmo la sua incertezza è ancor piú evidente. Poiché si potrà rammentare come egli insista a raccomandare il procedimento, tipo rilievo, di Michelangelo, come il metodo migliore. Ho suggerito piú sopra che egli deve aver dato per scontato che tale procedimento conducesse a numerose vedute di eguale valore. Storicamente parlando, l'incoerenza del Cellini rispecchia le opinioni di due epoche diverse. Egli era ancora legato al passato, principalmente attraverso il suo idolo adorato, Michelangelo, e nello stesso tempo era divenuto un vigoroso portavoce dei problemi che impegnavano la generazione successiva.

Nel corso della seconda metà del XVI secolo (durante il periodo che oggi chiamiamo Manierismo) venne di moda la scultura con numerose vedute di pari importanza. Ciò è soprattutto visibile nell'opera di Giovanni Bologna, o Giambologna: il fiammingo Jean de Boulogne. Nato nel 1529, era di una generazione piú giovane del Cellini; dopo un paio d'anni a Roma si stabilí a Firenze poco prima dei suoi trent'anni e vi rimase per mezzo secolo, fino alla sua morte nel 1608. Il suo prestigio era enorme, particolarmente dopo il suo massimo tour de force, il *Ratto delle Sabine* sotto la Loggia de' Lanzi a Firenze, realizzato tra il 1579 e il 1583. Questo gruppo di tre figure, costruito con movimento a vortice, illustra nel modo piú pieno e convincente il nuovo ideale della scultura a vedute multiple. Le torsioni dei corpi intorno ai propri assi, la ricchezza del movimento e del contro-movimento, l'incrociarsi e il sovrapporsi dei corpi e delle membra: tutto ciò è cosí ben fatto e cosí accuratamente calcolato che l'osservatore, a prima vista, non ne è consapevole. Al contrario: si trova di fronte a problemi sempre nuovi, ha sempre nuove rive-

lazioni, e si sente magicamente attratto a girare attorno al gruppo.

Fino a questo punto, la scultura del Rinascimento, persino quella di Michelangelo, esigeva un osservatore statico: un osservatore che assumesse una posizione stazionaria, dalla quale potesse esplorare la veduta principale. Per escludere ogni equivoco: la posizione stazionaria costituisce, ovviamente, un postulato ideale. Di fatto, di fronte a una statua uno spettatore avverte solitamente il desiderio di muoversi, ma volente o nolente, e spesso inconsciamente, sente poi l'urgenza di ritornare alla posizione dalla quale può godere la veduta piú generale e piú soddisfacente, posizione che gli consenta di vedere corpi e membra chiaramente ed armoniosamente disegnati su un piano ideale frontale.

Invece, un numero infinito di vedute trasforma l'osservatore stazionario in uno cinetico. Quando parliamo della scultura cinetica moderna, del XX secolo, intendiamo che la scultura è in movimento e viene considerata da un osservatore stazionario. Nondimeno, il principio del movimento perpetuo è il medesimo sia che lo spettatore sperimenti la sensazione di un pezzo ruotante girandovi intorno, oppure che sia invece la scultura stessa, di fatto, a muoversi.

Il mutamento dalle prime figure di Michelangelo con una sola veduta principale, come il *San Matteo*, fino ai gruppi e figure a vedute multiple del Giambologna (separati da oltre settant'anni) derivava da un ri-orientamento profondo. Lo scultore dello scorcio del XVI secolo, che socialmente si era elevato – progresso dovuto soprattutto al prestigio incredibile di Michelangelo – rifiutava di assumere il rango di un mero artigiano e si sforzava di creare senza l'impedimento delle restrizioni materiali del blocco di marmo. La fatica fisica che scolpire comporta era stata sempre considerata degradante. Ho citato piú di un'osservazione in questo senso, e fra

esse un'asserzione inequivocabile di Leonardo. Non era facile rimuovere questo stigma dalla professione, quantunque massimi scultori, Michelangelo ed il Bernini, considerassero prerogativa dello scultore la fatica fisica. Il Bernini si piccò persino di ricevere la regina Cristina di Svezia, che lo visitò nella sua casa, nel proprio abito da lavoro e si racconta che la sensibile regina afferrò immediatamente il messaggio di questa esibizione.

Gli scultori della seconda metà del XVI secolo si avvezzarono sempre piú a pensare nei termini del piccolo modello in cera o in argilla. Gli scultori avanzati dell'epoca afferrarono il filo fornito da Michelangelo, ed espressero i propri pensieri nella forma di rapidi modelli-schizzo, o, per impiegare il termine italiano, di bozzetti. In nessun altro modo potevano evolversi statue a vedute multiple. Lo scultore doveva fare, e faceva, esattamente quanto il Cellini aveva descritto: teneva in mano il piccolo modello, lo girava in ogni direzione, lo considerava da sopra e da sotto, e introduceva tutte le modifiche necessarie senza alcun riguardo per il monito di Michelangelo:

> Non ha l'ottimo artista alcun concetto
> c'un marmo solo in sé non circoscriva...

Cosí, alla fine del XVI secolo, s'instaurò un processo nel corso del quale il modellatore (l'artista che maneggiava la cera e l'argilla) diveniva scultore, e lo scultore originario (colui che lavorava la pietra) si trasformava infine in un puro artigiano o tecnico. Si aprí una nuova frattura tra invenzione ed esecuzione. Mi si consenta di sottolineare però che il processo, quantunque inesorabile, fu assai lento e non privo di numerosi pentimenti; nel XVII e XVIII secolo si ebbe, ovviamente, un gran numero di scultori che erano brillanti esperti nel lavorare il marmo, e capaci, con questo materiale, di imprese tecniche inaudite.

Prima di proseguire, devo far notare che l'antico problema dell'impegno fisico comportato dall'opera assunse un aspetto in qualche modo diverso durante il XVI secolo. Man mano che il secolo avanzava, tutto ciò che odorasse di aspra e tenace fatica e di esecuzione laboriosa divenne anatema, in qualsiasi campo si operasse. Per comprendere tale atteggiamento, dobbiamo volgerci al *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, libro che apparve nel 1518 ed ebbe un successo immenso in lungo ed in largo per tutta Europa. Il Castiglione dipingeva, come una delle virtú principali del cortigiano o del gentiluomo, quanto egli chiamava «sprezzatura»: un comportamento disinvolto, una facilità, felicità e *savoir faire* in ogni cosa, un disprezzo di sporcarsi le mani con un lavoro qualunque si fosse. Come vedete, il Castiglione configurò la nozione, che si impose, del gentiluomo come persona ben educata, agiata e padrona del suo tempo, il quale, benché fosse un dilettante, era pienamente capace di realizzare senza sforzo qualsiasi cosa intraprendesse. Non vi è da meravigliarsi che tale concezione penetrasse presto nella storia dell'arte. Il Vasari, che lui stesso era gentiluomo-artista esemplare del nuovo tipo, creò l'immagine di Raffaello come prototipo di felice affabilità, come meraviglia di grazia, sapere, bellezza, modestia e comportamento eccellente. Agli occhi di questo nuovo tipo di gentiluomo, un laborioso processo esecutivo mutilava la freschezza e la vitalità del primo concetto. Nella sua edizione del 1550 il Vasari aveva avanzato la memorabile osservazione secondo la quale molti pittori, al primo schizzo di un'opera, quasi guidati da una specie di fuoco dell'ispirazione, raggiungono una certa misura di arditezza; ma in seguito, portandola a termine, l'arditezza scompare.

La stessa cosa si applica, evidentemente, alla scultura. Qui troviamo una consapevolezza della spontaneità creativa ed un'intenzionalità intellettuale a penetrare

nelle profondità sconosciute dell'originalità artistica. Il pittore portoghese Francisco de Hollanda, autore nel 1548 di un *Trattato della Pittura* che, secondo lui, consiste in larga misura in una specie di trascrizione di colloqui avuti con Michelangelo a Roma tra il 1538 e il 1550, mette in bocca a Michelangelo le osservazioni seguenti: «Io do grandissimo valore all'opera fatta da un grande maestro anche se egli non vi abbia speso che poco tempo. Le opere non vanno giudicate in base alla quantità di inutile fatica su di esse spesa, ma in base all'abilità e maestria del loro autore».

Siamo ora disposti, ritengo, ad aspettarci bozzetti per l'opera superstite del Giambologna, e di fatto ne troviamo. Il loro numero è abbastanza grande, ma non grande forse quanto potrebbe essere, poiché si ha l'attendibile notizia secondo la quale il primo patrono fiorentino del Giambologna, Bernardo Vecchietti, possedeva un'intera stanza di suoi modellini. Alcuni, assai belli, si trovano al Victoria and Albert Museum e due di essi, ambedue allo stato di frammento, sono modelli piuttosto avanzati del *Ratto di Proserpina*. Il piú piccolo, non piú alto di dodici centimetri, rappresenta una fase di transizione tra un gruppo in bronzo a due figure, eseguito per Ottavio Farnese duca di Parma nel 1579, ed ora al Museo di Capodimonte a Napoli, ed il marmo a tre figure della Loggia de' Lanzi. L'altro, in cera rossa, alto piú di trenta centimetri, è un modello alquanto rifinito, concordante quasi in tutto col marmo, e per tale ragione alcuni studiosi lo considerano una riduzione tardiva del gruppo.

In contrasto con questi modelli, si ha, anch'esso presso il Victoria and Albert Museum, un vero bozzetto del Giambologna. Di nuovo, è alto e largo piú di trenta centimetri, ma si tratta questa volta di un bozzetto in argilla che presenta tutte le caratteristiche della rapida creazione, e il trattamento ad abbozzo va nettamente al di

là di quanto ritroviamo nei modelli di Michelangelo. È un modello per un dio fluviale, come indicano l'urna d'acqua ed anche la positura tradizionale. E si ammette oggi generalmente che rappresenti un'idea iniziale per una colossale figura del *Nilo* per il giardino della villa medicea (oggi Villa Demidoff) a Pratolino presso Firenze. Il progetto del *Nilo* venne sostituito dall'idea di rappresentare una figura gigantesca dell'*Appennino*, che di fatto venne realizzata, ed il mutamento di programma è evidenziato per la prima volta in un altro bozzetto d'argilla (oggi al Bargello a Firenze), che presenta la stessa libera tessitura della superficie del modello al Victoria and Albert Museum. L'*Appennino* data al 1580 circa, cioè all'epoca del *Ratto delle Sabine*.

Il debito del Giambologna verso Michelangelo può riscontrarsi in numerose sue opere. I primi suoi due anni in Italia – verso la metà degli anni cinquanta – li aveva passati a Roma, studiando soprattutto l'opera di Michelangelo. Il Baldinucci, suo biografo seicentesco, riferisce un episodio risalente a quell'epoca, che può benissimo essersi verificato. Da vecchio (ci dice il Baldinucci) il Giambologna godeva nel raccontare ai suoi amici come un giorno, a Roma, avesse fatto un modello di propria invenzione e lo avesse rifinito, come si diceva, «coll'alito» (vale a dire in modo squisito, quasi respirasse). Mostrò quest'opera, cosí ben rifinita, al grande Michelangelo, che la prese in mano e la spiaccicò interamente; poi, ne modellò con abilità incredibile un'altra, ma del tutto diversa da quella che il giovane Giambologna gli aveva mostrato, e gli disse: «Ora, impara prima ad abbozzare [come si deve] e poi a finire». Se c'è qualcosa di vero in questo racconto, il giovane Giambologna, allora poco piú che ventenne, può aver dovuto il suo interesse verso i bozzetti proprio a quest'incontro.

Qualche anno dopo questo avvenimento, il Giambologna ebbe un'occasione per dimostrare la propria tem-

pra. Nel 1565, un anno dopo la morte di Michelangelo, in occasione delle feste per le nozze del granduca Francesco de' Medici, il *Genio della Vittoria* di Michelangelo venne collocato nella grande Sala dei Cinquecento di Palazzo Vecchio ed al Giambologna venne conferito l'incarico di produrre un pezzo che gli facesse da controparte, rappresentante *Firenze trionfante su Pisa*. Egli creò una splendida immagine rispecchiata del gruppo di Michelangelo (quantunque le diversità stilistiche siano evidenti e molto significative).

Il piccolo modello in cera al Victoria and Albert Museum (alto circa ventidue centimetri) mostra già la forte evoluzione compiuta dal pensiero del Giambologna, per quanto riguarda, almeno, il movimento ed il rapporto fra le due figure. Ma si ha un allungamento considerevole delle proporzioni, quantunque minore delle proporzioni snellissime del *Genio della Vittoria* di Michelangelo.

Si ritiene che un secondo modello preparatorio in terracotta di questo gruppo si trovi in una raccolta privata fiorentina, ma esso non è mai stato pubblicato. I resti di un altro modello in terracotta, le due teste, assai belle e piuttosto rifinite, dei due personaggi, si trovano al Bargello. In occasione di quel matrimonio il Giambologna eseguí una figura in gesso, scala 1 : 1, alta circa tre metri, che ci è rimasta e si trova ora all'Accademia a Firenze: per tale scala monumentale il Giambologna adattò le proporzioni manieristiche del precedente modello in cera, armonizzandolo con le proporzioni del *Genio della Vittoria*.

Qualche anno dopo, Francesco de' Medici richiese che il gruppo in gesso venisse realizzato in marmo. La versione in marmo, terminata nel 1570 ed ora al Bargello, corrisponde in tutto e per tutto al grande modello in gesso; ha una qualità superficiale alquanto fredda e secca, ed è eseguita da aiuti di studio. Cosí, abbiamo

qui la prova visuale dell'intero ciclo: bozzetti, piú d'uno, ad indicare l'intensità della preparazione, da parte del Giambologna in persona, durante la fase iniziale; poi, il modello scala 1 : 1; e infine l'esecuzione in marmo; ma l'interesse attivo del Giambologna a stento andò oltre la fase di bozzetto. È un peccato che nella ricca documentazione esistente non si parli affatto di come il marmo venisse eseguito. Ci si attenderebbe che s'impiegasse qualche tipo di trasferimento meccanico.

Quasi immediatamente dopo il gruppo di *Firenze e Pisa*, il Giambologna ebbe un'altra occasione per competere con Michelangelo. Nel 1566 Francesco de' Medici lo incaricò di realizzare un gruppo in marmo di *Sansone e un Filisteo*, a coronamento di una fontana. Anche quest'opera, alta circa due metri e dieci, si trova oggi al Victoria and Albert Museum. Una parola circa la storia documentata del gruppo: nel 1601 esso lasciò Firenze diretto in Spagna, come dono del granduca Ferdinando de' Medici al duca di Lerma. La fontana trovò sede permanente nei giardini reali di Aranjuez, ma il gruppo in marmo venne donato al principe di Galles nel 1623, e da lui dato al duca di Buckingham, e imbarcato per Londra; infine, il gruppo venne in possesso di Thomas Worsley, che lo pose nella sua casa di campagna nello Yorkshire, Hovingham Hall. Da qui raggiunse, dopo la guerra, il Victoria and Albert Museum, in condizioni notevolmente buone, malgrado lievi guasti dovuti agli agenti atmosferici.

Il Giambologna modellò la sua opera su due composizioni di Michelangelo, il *Sansone con due Filistei*, oggi conosciuto soltanto da alcuni calchi in bronzo, ed il gruppo di due uomini in lotta (di solito denominato, ma scorrettamente, *Ercole e Caco*), noto specialmente dallo splendido bozzetto nella Casa Buonarroti. Secondo me, quanto il Giambologna cercava di fare era di trasmutare tali composizioni di Michelangelo in modo tale che il

gruppo presentasse, su ogni lato, vedute parimenti soddisfacenti. Quest'opera è probabilmente il primo gruppo «cinetico» in marmo del Giambologna. Si tratta di un'opera matura, ma non ancora dotata della complessità del *Ratto delle Sabine*, che ha tre personaggi ed è di oltre un decennio dopo.

Un'altra questione importante va trattata entro il contesto di cui mi vado soprattutto occupando. Stiamo osservando un allontanamento rispetto alla costante consapevolezza, tipica di Michelangelo, della pietra, e nella direzione della manipolazione, e della preminenza, del bozzetto, cosí che non a caso gran numero di bozzetti ci sono pervenuti da quell'epoca in poi. Il movimento delle figure in marmo di Michelangelo ritorna sempre su se stesso: la composizione, per quanto intricata e contrapposta sia, non attraversa mai il confine ideale del blocco.

Per il Giambologna, il blocco in marmo non imponeva piú alcun tabú importante: ciò si può scorgere nel *Ratto delle Sabine*, nonché in altre sue opere. Contorni zigzaganti ed estremità protese dimostrano come egli desiderasse, e sapesse, liberarsi dai vincoli imposti dalla pietra. Per implicazione, ciò significa che era aperta la strada ad impiegare piú di un blocco di marmo per una figura. Si potrà rammentare come il Vasari (influenzato soprattutto dalle idee di Michelangelo) mettesse in discredito la commessura tra vari pezzi, e la chiamasse un «rattoppamento da ciabattini», e «cosa vilissima e brutta». D'altro lato vedremo che il massimo scultore del secolo successivo, Gian Lorenzo Bernini, si avvalse della libertà inaugurata dal Giambologna, e non esitò minimamente ad impiegare un certo numero di blocchi di pietra per una sola figura, con «rattoppamento da ciabattini».

Ci si sarà forse domandati perché, dopo avere citato tanto a lungo il Cellini, io non abbia immediatamente

trattato di alcune delle sue opere di scultura, ma sia passato al Giambologna. Ho ritenuto piú importante affrontare anzitutto il punto culminante cui dovevano condurre le interessanti idee del Cellini. Ma possiamo ora gettare uno sguardo indietro e vedere quale sia l'aspetto delle sue opere scolpite. Il Cellini era nato nel 1500 e morí nel 1571, sette anni dopo Michelangelo. I suoi perenni guai con la giustizia cominciarono quando aveva sedici anni; e, finché non ne ebbe quarantacinque, egli non trascorse mai piú di cinque anni nello stesso luogo. Operò a Roma, Ferrara, Mantova, Padova e alla corte di re Francesco I a Parigi ed a Fontainebleau. Fu direttore della Zecca papale, fonditore di artiglierie in Castel Sant'Angelo; fece sigilli per gli Estensi e splendide opere di gioielleria e di oreficeria, ovunque si trovasse. Quando tornò nel 1545 nella città natale, aveva realizzato pochissime opere di scultura. A Firenze godette del favore granducale, e ricevette l'incarico del *Perseo*, sotto la Loggia de' Lanzi, suo capolavoro, che lo occupò per quasi dieci anni. Durante questo periodo fece pure una coppia di busti ed alcune statue in marmo a grandezza naturale. Questo è, praticamente, tutto, ad eccezione della sua ultima opera in marmo, che tratterò per prima.

Si tratta di un *Crocifisso* a grandezza naturale, su una croce nera di marmo, eseguito quando egli aveva tra sessanta e sessantadue anni. Firmò l'opera: «Benevent[us] Cellinus civis fiorent. faciebat MDLXI». Lo realizzò per se stesso, e intendeva che fosse posto sulla sua tomba; ma il duca Cosimo I lo comperò, e il figlio e successore del duca, Francesco, lo donò a re Filippo II di Spagna. L'opera andò cosí a finire nel monastero dell'Escorial, ove i visitatori ebbero sempre estreme difficoltà a vederla. Per giunta, il *Crocifisso* è nudo, e pertanto i monaci lo drappeggiarono con un miserabile pezzo di stoffa. Ritengo si tratti del Crocifisso scolpito

piú straordinario del XVI secolo. L'interpretazione sia del corpo che del capo è straordinariamente personale, e l'alta qualità e precisione meravigliosa dell'intaglio può forse intuirsi considerando il dettaglio del capo. Il Cellini parla di quest'opera in modo piuttosto commovente nel suo *Trattato della Scultura*, descrivendo le difficoltà che essa gli aveva posto. Non può esservi alcun dubbio che mirasse alla perfezione tecnica, e che cercasse di attingerla ripercorrendo l'intero processo di preparazione e di esecuzione di cui ho piú sopra parlato. Posso aggiungere che, nel suo *Trattato*, egli parla pure esplicitamente degli utensili e, fra l'altro, tratta di due tipi di trapano. Il primo, egli dice, serve ai dettagli ed alle sottigliezze della capigliatura e delle vesti. Il consumato lavoro di trapano nei capelli del Cristo ed anche in altri luoghi, ad esempio lungo le palpebre, salta agli occhi. Il trapano, fuori moda con Michelangelo, stava riprendendo quota ed era destinato a rimanere in uso.

Per quanto notevole sia il *Crocifisso* del Cellini, per i problemi di cui ci stiamo occupando esso ha peso piuttosto scarso a causa del soggetto (una figura del Cristo sulla croce non si presta facilmente alla sperimentazione), ed anche a causa del suo precoce esilio in Spagna. Dovremo pertanto volgerci, per averne qualche lume, al *Perseo*. Ora, il *Perseo* del Cellini è un bronzo: il piú importante, di fatto, della metà del XVI secolo.

I bronzi, com'è ovvio, aprono una serie di problemi del tutto diversi rispetto a quelli che comporta il marmo. Soprattutto, lo scultore in bronzo non è condizionato dal blocco. Egli deve pensare in termini di modelli preparatori e di colata. E per questa ragione che le opere in bronzo sono sempre state piú libere di quelle in marmo, ma anch'esse presentano problemi infiniti. Ciò indusse il Cellini a considerare l'opera in marmo come infinitamente piú facile di quella in bronzo. Il Cellini aveva buone ragioni per una simile osservazione, poiché

all'epoca in cui accettò l'incarico del *Perseo*, la tradizione della colata in bronzo del Quattrocento fiorentino si era interrotta.

Guardiamoci per un momento indietro. La Grecia e Roma ebbero una splendida e durevole tradizione nella colata in bronzo, la cui tecnica sopravvisse fino all'inizio del Medioevo. Ma quando nel 1329 venne conferito ad Andrea Pisano l'incarico della prima porta in bronzo per il Battistero di Firenze, non esisteva alcuno, nella città, che sapesse come lavorarla. Si rese necessario invitare un fonditore di campane da Venezia. Fu il Ghiberti a impiantare una scuola di operatori in bronzo a Firenze durante i cinquant'anni – dal 1403 al 1452 – di cui ebbe bisogno per le sue due porte in bronzo per il Battistero. Durante questo periodo egli eseguí pure le prime statue in bronzo monumentali post-medievali per tre nicchie in Orsanmichele. Persino Donatello apprese la sua tecnica del bronzo dal Ghiberti, di cui fu apprendista tra il 1403 e il 1406. E d'altra parte, il Verrocchio e il Pollaiuolo furono debitori, per la loro maestria nel bronzo, del grande Donatello. Tuttavia, non si ebbero successori. Il Cellini dovette ricominciare daccapo. Nella sua *Autobiografia*, ed anche nel *Trattato della Scultura*, ci offre un vivido quadro delle vicissitudini della sua grande impresa. Ci racconta che il primo bronzo di grande scala che egli avesse eseguito era stato il busto-ritratto del duca Cosimo I, oggi al Bargello, opera che intraprese, come egli dice, per sperimentare la colata in bronzo prima di metter le mani sul *Perseo*.

Il busto, di grandezza doppia del naturale, è la prima meraviglia della rinata tecnica fiorentina del bronzo. Il dettaglio decorativo, di finezza incredibile, rivela l'orefice nato. Una versione del busto a grandezza naturale in marmo (oggi a San Francisco) non è un falso, e può darsi benissimo che sia stata lavorata nello studio del Cellini in base al modello.

Il successo del busto lasciava sperare in bene per il *Perseo*. Il Cellini procedette con la massima circospezione sia durante la preparazione dell'opera che durante l'esecuzione della colata. Nondimeno, si verificarono numerosi incidenti drammatici, dei quali si parla nell'*Autobiografia*. Come egli ci narra, investigò con la massima cura la tecnica di Donatello, e credo pure che se ne servisse come guida sul piano artistico. Deve aver avuto costantemente presente, mentalmente parlando, il *David* di Donatello in bronzo. Per di piú, tentò probabilmente di competere con la *Giuditta* di Donatello sull'altro lato della piazza. Persino oggi il rapporto è incontrovertibile: ambedue i gruppi rappresentano atti di liberazione, l'uno è ripreso dalla Bibbia, l'altro dalla mitologia (nel XVI secolo le implicazioni simboliche di tale parallelismo venivano meglio intese di quanto accada oggi). Esistono altri rapporti; ad esempio, il braccio mollemente pendulo della Medusa era configurato in base ad un braccio consimile in Oloferne. Ma a parte tali collegamenti tra il Cellini e Donatello, uno studio attento del *Perseo* rivela che il Cellini mirava alla pluri-faccialità del gruppo.

Egli riferisce di essere stato impegnato per settimane su un modello in cera; questo è conservato al Bargello e presenta il progetto ad uno stadio avanzato. Due modelli alla stessa scala della statua, da lui menzionati, non esistono piú; ma un calco in bronzo di un modello piccolo sopravvive al Bargello, e assume una posizione intermedia tra il modello in cera e l'opera eseguita. Anche senza scendere in particolari, si noterà che egli mutò le proporzioni del *Perseo* aggiungendovi anche moltissimi dettagli magistrali. Tuttavia, usò certamente questo piccolo bronzo soprattutto per verificarne l'efficacia da tutti i lati.

Due particolari possono contribuire a darci il senso della qualità di quest'opera; in primo luogo la feroce

maschera sul retro dell'elmo alato di Perseo, che s'integra entro un'unità indimenticabile con i riccioli del personaggio; il secondo è la testa di Medusa. Essa è di particolare interesse, perché, abbastanza recentemente, un bozzetto (alto quattordici centimetri) è stato acquistato dal Victoria and Albert Museum. Sir John Pope-Hennessy ha dimostrato che il modello è intermedio tra le opere al Bargello e la statua eseguita. Questo calco, da un modello, è notevole per piú di un aspetto: sono visibili i denti tra le labbra dischiuse, motivo piú tardi ripreso nel Cristo in marmo dell'Escorial. Cosa ancor piú interessante: il modello reca un'espressione di dolore, mortale o spettrale. Nell'esecuzione, il Cellini conferí a questa testa tratti di classica bellezza e perfezione, senza sottrarle la sua qualità sgomentante.

È tempo di prendere congedo da questo maestro affascinante. Era un mago che, sia in teoria che in pratica, aprí nuovi orizzonti. Le nuove tradizioni del bronzo che egli fissò a Firenze rimasero vive, e virtualmente Firenze divenne il centro mondiale della produzione in bronzo per i successivi centocinquant'anni. Senza di lui, molte grandi opere in bronzo del Giambologna, come il *Mercurio alato*, non sarebbero state realizzate.